

10.17951/ff.2016.34.1.69

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXIV

SECTIO FF

1-2016

KATARZYNA MAŁGOWSKA

Uniwersytet Warszawski

Widz – bohater – tragic. Wymiary człowieczeństwa
w koncepcji teatru tragicznego Ostapa Ortwina

Spectator – Hero – Tragedian. Aspects of Humanity in Ostap Ortwin's
Concept of Tragic Theatre

I

Pierwsze teksty Ostapa Ortwina¹ powstały pod patronatem myśli Friedricha Nietzschego, a precyzyjnie rzecz ujmując Nietzschego jako autora *Narodzin tragedii*, wtedy jeszcze filozofującego filologa klasycznego, entuzjasty starogreckiej sztuki obrzędowej i muzyki Wagnera²:

¹ Biografię krytyka w oparciu o materiały z jego archiwum opisała Jadwiga Czachowska, *vide*: J. Czachowska, *Ostap Ortwin (szkic biograficzny)*, [w:] O. Ortwin, *O Wypiańskim i dramacie*, opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 5–51. Informacje na temat życia i działalności Ortwina zawiera też artykuł Tymona Terleckiego, *vide*: T. Terlecki, *Ostap Ortwin*, [w:] *Straty kultury polskiej 1939–1944*, red. T. Terlecki, A. Mordęga, t. 2, Glasgow 1945, s. 342–373. Przywołując przyczynki do biografii Ortwina, nie można pominąć tekstu Adama Grzymały-Siedleckiego, *vide*: A. Grzymała-Siedlecki, *Ostap Ortwin*, [w:] *idem, Nie pożegnani*, Kraków 1972, s. 273–277. Wart przypomnienia jest także artykuł Mieczysława Frenkla, *vide*: M. Frenkel, *Słowo o Ostapie Ortwinie (w czwartą rocznicę śmierci)*, „Odra” 1946, nr. 16, s. 4–5. Niezwykle *ultimatum vae* Ortwinowi wpisał w książkę *Mój Lwów* Józef Wittlin; *vide*: J. Wittlin, *Mój Lwów*, Warszawa 1991, s. 71–73. Zacytujmy końcowy fragment: „Jeżeli w zaświatach są kawiarnie, z pewnością w jednej z nich siedzi teraz Ostap Ortwin, zgarbiony nad stosem gazet, tym stosem ofiarnym, na którym za życia złożył własne pisarskie ambicje. I śmieje się głośno spoza płachty «Czasu» lub raczej jakiejś «Bezczasowości», i czyta, czyta, krzyczy, gromi, i śmieje się z nas wszystkich, aż strop niebieski się trzęsie”.

² Okoliczności powstania *Narodzin tragedii*, wpływ myśli Jakuba Burckhardta i muzyki Ryszarda Wagnera na powstanie dzieła szczegółowo omawia Zbigniew Kuderowicz w książce *Nietzsche*, Warszawa 1976, s. 16–23.

Już nie do zakresu domniemań, ale pełnych prawdopodobieństw należy to, iż od Nietzschego wyszło pobudzenie do własnej twórczości krytycznej. Dała je książka poetycko i naukowo odkrywcza – mimo ironicznego przekąsu papieża filologów Wilamowitza-Moellendorfa o „Zukunftsfilologie” – do dziś urzekająca: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”. Bodaj pod natchnieniem tej książki bazylejskiego profesora – Ortwin podjął studium dramatu³.

Ortwin zwraca uwagę na pisma młodego Nietzschego – wielbiciela Ajschylosa, autora inspirującej wykładni antycznej tragedii⁴. Przejmuje od niego nie tylko przekonanie o misteryjnych, obrzędowych początkach tragedii, ale także twórczo interpretuje kategorię dionizyjskości i rozumienie tragizmu. Wkład lwowskiego krytyka do polskiej recepcji Nietzschego jest więc wyjątkowo cenny z punktu widzenia historyka dramatu⁵.

Narodziny tragedii to książka, która przyczyniła się do nowego spojrzenia na dziedzictwo antyku i wpłynęła na jego reinterpretację. Antyk znów stał się źródłem dynamicznych wizji, zaskakujących kontekstów. Niewątpliwie Ortwiną zafascynował Nietzscheański obraz starożytnej Grecji, w której przedstawienie te-

³ T. Terlecki, *op. cit.*, s. 350. W tym miejscu warto dodać, że Ortwin czytał *Narodziny tragedii* w oryginale. Inspiracje tym dziełem widać już w artykułach dramaturga z lat 1900–1902, podczas gdy polski przekład, autorstwa Leopolda Staffa, ukazał się dopiero w 1907 roku.

⁴ W *Utopiach o dramacie* Ortwin wskazuje, że dla współczesnych (zapewne ma tu na myśli m.in. Nietzschego) to twórczość Ajschylosa jest wyrazem „najgłębszych idei tragicznych”, rozkwitu teatru greckiego. Podobnie jak Nietzsche lwowski krytyk wiąże upadek tragedii z twórczością Eurypidesa: „Niewątpliwie czujemy się dziś bliższymi uświadomienia sobie istoty tragizmu niżli Arystoteles i cała scholastyczna estetyka aż po dni ostatnie, ze swym racjonalistycznym prawodawstwem, przekazanym nam w spadku po wieku XVIII, z Lessingiem, Kantem i Schillerem na czele. Jestże to jednak przypadkiem właśnie, że ci wszyscy teoretycy dramatu traktowali Ajschylosa po macoszemu, a w Eurypidesie czcili najtragiczniejszego z tragicznych, gdy my dziś w Ajschylosie dopatrujemy się najgłębszych idei tragicznych, a w Eurypidesie widzimy rozkład i przekwit teatru greckiego? Czy może dowodzi to radykalnej przemiany pojęć i głębszego wniknięcia w istotę rzeczy aż tam, skąd już słyhać podziemny szum odwiecznych źródeł, z których czerpał adept misteryj eleuzyńskich, ojciec i twórca tragedii, owej poezji, wedle słów Taine’a, «mrocznej jak wyrocznia, strasznej jak prorocstwo, wzniosłej jak wizja»”. Cyt. za: O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, [w:] *idem, O Wypiańskim i dramacie*, oprac. i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969 s. 79. Wszystkie cytaty z pism Ortwiną pochodzą z tego wydania i będą oznaczone w tekście tytułem artykułu oraz numerem strony powyższego wydania.

⁵ Dodajmy, że styl Ortwiną – wieloznaczny, ze skłonnością do aforyzmów, przepełniony patosem i krytycyzmem – niewątpliwie wyrósł z inspiracji stylem Nietzschego. Równie często jak Nietzsche posługiwał się Ortwin metaforą. Budował na niej kluczowe twierdzenia. Celna metafora stanowiła centrum jego analiz, nie była ozdobnikiem, ale znakiem dążenia do wyrazistego oddania myśli w słowie. Wpływ stylu Nietzschego na stylistykę pism Ortwiną dostrzegł np. Grzymała-Siedlecki, zwracając także uwagę na zamiłowanie Ortwiną do konstrukcji plastycznych, pobudzających wyobraźnię czytelnika obrazów: „Styl swój wychował na Fryderyku Nietzsche, tym poecie w myśleniu, który nie jeden raz nawet prawdę poświęcił dla metafory czy świetności wyrazu. I z Nietzschego, i z wrodzonych swoich uzdolnień Ortwin wziął zamiłowanie do stylu powabnego, do obrazowości, a bujny ogień temperamentu podsuwał mu słowa i zdania gorące, działające na imaginację czytelnika, nie stroniące od patosu”; *vide*: A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 274–275.

atralne było wielkim widowiskiem, wydarzeniem jednoczącym scenę i widownię, misterium dionizyjskim pozwalającym odrzucić własne indywiduum, aby wraz z innymi przeżyć prazasadę cierpienia, która leży u podstaw wszelkiego bytu. W takim teatrze „każdy widz jest jakby członkiem chóru, a chór stanowi samą istotą tragedii, jej muzyczne źródło”⁶, tragedia natomiast jest uniwersalną opowieścią o ludzkim losie.

Kluczowa dla *Narodzin tragedii* kategoria dionizyjskości – „artystycznego stanu natury”, opisywanego przez analogię do upojenia, lirycznej ekstazy, w której „subiektywność znika w zupełnym samozapomnieniu”⁷ – znalazła odzwierciedlenie w Ortwinowskim rozumieniu roli dramatu i teatru:

[...] przez rozumienie najściślejsze innej osobowości w dramacie rozpina człowiek swą odrębną istotą na krosna ogólnoludzkiej natury. Słuchacz musi o sobie zapomnieć, aby zgoła sobie obcą osobistość w jej istocie dokładnie wyczuć, pojąć i zrozumieć [...] (*Ibsen w rozwoju dramatu*, s. 57).

Widz w teatrze tragicznym przestaje być biernym obserwatorem, a staje się wewnętrznie zaangażowanym uczestnikiem, który musi przekroczyć swoją indywidualność, zapomnieć własne „ja”. Autor *Utopii o dramacie* kładzie nacisk na przeżycie wspólnotowe, łączność z innymi widzami, a nawet naturą:

I to jest najglówniejszy czyn teatru tragicznego, że opadają w nim szranki, znikają wszystkie różnice i przedziały, jakie kolejną wieków nagromadziła historia między człowiekiem a człowiekiem, ustępując przemożnemu poczuciu jedności, które spragnione usta wiedzie z powrotem ku piersiom przyrody [...] (*O teatrze tragicznym*, s. 84).

Nietzscheańska dionizyjskość to przecież także pierwotne doświadczenie jedności życia, przynależności do natury. „Pod dionizyjskim czarem nie tyl-

⁶ B. Baran, *Metafizyka tragedii*, [w:] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przełożył i przedmową opatrzył B. Baran, Warszawa 2009, s. 14. Ortwin wielokrotnie podkreślał to „muzyczne źródło” tragedii. W *Utopiach o dramacie* pisał m.in.: „Co nie jest zdolne być tekstem do śpiewu, podkładem nieskończonych melodyj, jest niegodne umieszczenia w dramacie. W recytatywach rozwija się dialog współczesnej tragedii. Skoro ta jednak w przeobrażeniach swych wzięła zupełny i stanowczy rozbrat z muzyką choralną i instrumentalną, musimy, jeśli nie chcemy powrócić do prototypu formy tragedii, do oratorium (co by zresztą wcale było pożądane), przerzucić jej orkiestralną część składową w dusze zbiorową zgromadzonego przed proscenium tłumu”. (*Utopie o dramacie*, s. 76).

⁷ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 44. Tytułem wyjaśnienia: korzystam z przekładu Bogdana Barana, mimo że to przekład Leopolda Staffa nosi znamiona epoki. Baran usunął pewne błędy merytoryczne z przekładu Staffa, ujednolicił terminologię, aby stała się bardziej filozoficzna oraz zrezygnował z poetyckiego stylu na rzecz wydobywania różnorodności stylistycznej i filozoficznej dzieła Nietzschego. Na różnice w tłumaczeniach zwraca uwagę Piotr Goźliński; *vide*: P. Goźliński, *Nietzsche – adwokata teatru* „Dialog” 1995, nr 8, s. 106–107.

ko zawiązuje się na nowo więź człowieka z człowiekiem; również wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje znów pojednanie z utraconym synem, człowiekiem”⁸.

W samym centrum *Narodzin tragedii* leży przekonanie o tym, że nadmiar życia mieści w sobie zarówno rozkosz odczucia bujności istnienia, jak i ból świadomości, że „wszystko, co powstaje, musi być gotowe na bolesną zgubę”⁹. Stan dionizyjski pozwala człowiekowi, przez zatrącenie własnej indywidualności podczas uczestnictwa w obrzędzie czy tragedii, wejść w pierwotną zasadę nadmiaru jako prawdy i sprzeczności: tam, gdzie jest niewyczerpane bogactwo form, musi być i ograniczająca je śmierć. Ortwin, nazywając Greków „najszczęśliwszym i najtragiczniejszym ludem pod słońcem”, podkreślał, że dla prawdziwego tragika właściwą postawą wobec życia okazuje się afirmacja, rozumiana po Nietzscheańsku jako akceptacja wszystkich aspektów życia, także tych tragicznych:

Teraz sama istota tragizmu. Więc owo usposobienie ducha, dla wielkiego dramaturga konieczne, które Nietzsche łączy z narodzinami tragedii. Owo przytakiwanie życiu, które molochowi jego składa ofiary z swych najwyższych typów, z dionizyjską ochotą rozkoszując się niewyczerpaniem swej twórczości; ten pęd niszczycielski, żywiołowo rzucający dusze ludzkie na pastwę losu, z ironiczną litością nad nieszczęściem, odczuwający radość w dreszczu grozy i przerażenia (*Ibsen w rozwoju dramatu*, s. 68).

II

Ortwinowskie rozważania o tragedii, analizy dramatów Wyspiańskiego i Ibsena zawierają obraz człowieka jako istoty świadomej własnych ograniczeń, walczącej z nimi, próbującej nieustannie stawiać czoła nieprzyjaznym siłom i w tym

⁸ *Ibidem*, s. 44. W tym miejscu warto przywołać sąd Michała Głowińskiego, który w artykule *Maska Dionizosa* podkreśla, że to właśnie ujęcie z *Narodzin tragedii* najlepiej wyraża jednoczący zbiorowość, związany z obrzędem, kolektywistyczny aspekt mitu dionizyjskiego. Badacz zwraca uwagę na złożoność ujęcia Dionizosa w pismach Nietzschego i zmianę znaczenia mitu dionizyjskiego wraz z ewolucją poglądów autora *Zmierzchu bożyszczy*: „Dionizos z wczesnych dzieł Nietzschego współtworzy bowiem mit kolektywistyczny, Dionizos dzieł ostatnich zaś – mit indywidualistyczny. Odniesieniem pierwszego jest zbiorowo spełniany obrzęd, odniesieniem drugiego – nadczłowiek. Fundament pierwszego stanowi więc zbiorowość, jednolita i zgrana wewnętrznie, wzniosła i radosna jednocześnie, fundament drugiego – jednostka, która znajduje się ponad zbiorowością, jest jej wroga, gardzi nią”. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 15–16.

⁹ *Ibidem*, s. 160. Inspiracje mitem Dionizosa, jego aktualizacja i uwspółcześnienie w okresie przełomu XIX i XX wieku wynikały właśnie z wieloznaczności tegoż mitu oraz z faktu, że odnosi się do zjawisk skrajnych, dynamicznych, obejmuje graniczne elementy istnienia – narodziny i śmierć. Trafnie podsumowuje istotę Dionizosa Głowiński, pisząc: „Tak więc jest Dionizos jednocześnie bogiem radości i żaloby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misterii. W konsekwencji poświęcony mu mit pozwala ogarnąć sytuacje skomplikowane, złożone ze sprzecznych elementów, pozwala wyrazić przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości z dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury”. *Ibidem*, s. 11.

realizującej swoją wolność¹⁰. Jak trafnie zauważa Andrzej Wanat, człowiek jest w koncepcji Ortwina „uosobieniem tragizmu i bohaterstwa zarazem” – niczym tytan, heroiczny buntownik skłonny do najwyższych poświęceń¹¹. To Prometeusz jest dla Ortwina centralną figurą teatru tragicznego¹². Perspektywa prometejska, prowadzi ku tezie, iż „w spieraniu się człowieka z nieskończonością, i z myślą o niej, z wizją jej, w nieśmiertelnym ku niej dążeniu, znajdzie poeta odwieczny i niewyczerpany temat tragedii o niesłychanym bogactwie symbolów” (*O teatrze tragicznym*, s. 86).

Pisząc o bohaterach dramatów Wyspiańskiego, Ortwin zwracał uwagę na ich aktywną postawę wobec losu, na ich swoisty pęd do nieśmiertelności. Realizują oni właśnie to prometejskie dążenie do nieskończoności, chcą „dojść do granic bytu”. W czynach znajdują jedyny drogowskaz ku pełni istnienia, drogę do realizacji swych dążeń. Nie ucieczka przed przeznaczeniem, ale spełnienie go jest miarą wielkości człowieka:

Bohaterowie Wyspiańskiego spełniają wszyscy los im znaczony, dochodząc w czynach prawdy swego powołania i dopinając zarazem kresu swego życia. Zmagają się z pozamysłową sferą ponadludzkich żywiołów, których konkretnym i żywym w dramacie ucieleśnieniem są zawsze duchy wyrosłe z danego środowiska i terenu jako zobiektywowane imaginacje osób dramatu (*Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, s. 232).

Jedną z głównych osi napięć dramaturgii Wyspiańskiego Ortwin wyklada, posługując się antynomią iluzji i rzeczywistości. Dążymy do przekroczenia ograniczeń wynikających ze ścisłych ram zmysłów i umysłu, ale w naszym zakresie jest wyłącznie działanie w obrębie rzeczywistości: „Poza granicami realnego życia nasza dusza ślepie, a świat nadprzyrodzony, który sami sobie sprawili-

¹⁰ Musimy dodać, że Ortwin jako jeden z pierwszych krytyków polskich syntetycznie ujął, na czym polegało przełomowe znaczenie Ibsena w historii dramatu. W artykule *Ibsen w rozwoju dramatu* nazwał twórczość norweskiego dramaturga „tragiczną monografią dusz” oraz podkreślił, że to Ibsen, wskazując na źródła nowoczesnego tragizmu tkwiące zarówno w psychice, jak i w relacjach człowieka ze społeczeństwem, stworzył „bohaterski dramat życia codziennego”. Według Ortwina bohaterowie Ibsena swoimi dążeniami znacznie przewyższają rzeczywistość, rozsadzają ramy codzienności i w nich także tkwi „prometejski pierwiastek pod surdudem i zakietem”. Studium Ortwina na temat Ibsena na pewno warto porównać z artykułem Stanisława Przybyszewskiego *O dramacie i scenie* oraz z tekstem Stanisława Brzozowskiego *Styl Ibsena*. Na temat Ortwinowskiej recepcji Ibsena *vide*: M. Głowiński, *Portret krytyka: Ostap Ortwin*, [w:] *idem, Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 360–362. Szczegółowo ówczesną recepcję Ibsena w Polsce omówił Jan Michalik w książce *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971; G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2008, s. 252–254.

¹¹ A. Wanat, „Dogmatyka dramatyczna” *Ostapa Ortwina*, „Dialog” 1970, nr 12, s. 135.

¹² Na temat roli Prometeusza i rozumienia postawy prometejskiej w pracach Ortwina pisze szczegółowo Katarzyna Sadkowska: *Ekspresja i abstrakcja. Ostap Ortwin*, [w:] *eadem, Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015, s. 159–165.

śmy, staje się zarodzią dzikich i nieujarzmionych sił, zadających ciosy śmiertelne” (*Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, s. 232). Człowiek nie jest w stanie odróżnić, czy kieruje swoimi imaginacjami, tworami swojej wyobraźni, czy one nim władają:

Ale człowiekowi nie sposób rozeznaczyć, czy on to jest panem i sprawcą swych imaginacji, czy też one nim rządzą i na manowce wodząc – pchają przemocą ku konfliktom tragicznym, jak niepodobna mu rozwikłać tej dziwacznej i zagadkowej sprzeczności, że Bóg jest stwórcą człowieka, który od wieków stwarza sobie bogów (*Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, s. 232).

Pochodzenia tych imaginacji nie da się jednoznacznie określić, ponieważ wymykają się one ludzkiemu poznaniu:

Opętani kusicielskim głosem swego powołania, bohaterowie Wyspiańskiego działają tak, jak my wszyscy działamy, z podszeptu tych mar i zjaw, które są urojonymi tworamii naszej wyobraźni [...] Zjawy i mary wyobraźni, które do czynów nas pchają, nie wiadomo skąd biorą początek. Z piekiel czy raju, wysłannikami są Boga – czy Czarta. Imaginacyjne te figury ojczystą swą siedzibę mają w fantastycznej krainie duchów, gdzieś poza tą wąską krawędzią ziemskiego bytu, na której człowiek styka się ze ślepym, niemym i głuchym żywiołem (*Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, s. 231).

W Ortwinowskiej wykładni „architektonicznej budowy tragedii” tragik zostaje określony „mystykiem-fatalistą”. To on w swoich dziełach wciela „ideę absolutnego fatum”, która dotyczy każdego człowieka, rozgrywa się na poziomie wewnętrznym, w psychice i najczęściej dotyczy sytuacji człowiek w obliczu „nieskończoności: wiecznego milczenia”. Źródło fatalności natomiast zostaje umiejscowione w umyśle, wszelkie fatum „w nas ma swe źródła, z nas czerpie swe dopływy i do nas wraca” (*Utopie o dramacie*, s. 81)¹³. Ludzie działają, doda po latach od powstania *Utopii* Ortwin, często kierowani przez własne wyobrażenia i to właśnie na granicy tego, co realne z tym, co wyobrażane rodzi się tragizm – z konfrontacji ideału i rzeczywistości:

Nie wierzę w fatalizm, wierzę w wolność. Katastrofa nie jest jeszcze tragedią. Tragedią jest dążenie do zguby w imię wartości, które są nieosiągalne. Każde pokolenie stwarza sobie herosa, stwarza sobie niemożliwe mity. Dookoła – krystalizują się dążenia. Żywioł tragiczny to nie predestynacja losu osobistego: to starcie ustroju iluzji i mitu z ich realizacją. Człowiek dąży poza próg możliwości urzeczywistnienia – w życiu może nie ma takich, ale w poezji są ci, którzy muszą iść naprzód¹⁴.

¹³ *Ibidem*, s. 160–162.

¹⁴ W. Pietrzak, *Rozmowy patetyczne. Ostap Ortwin*, [w:] O. Ortwin, *Żywe Fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, opracowała J. Czachowska, wstępem poprzedził M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 392–393.

W tym miejscu trzeba przywołać odczyt Ortwina o *Skarbie*, który stanowi dobry kontekst dla cytowanej powyżej wypowiedzi. Interpretacja lwowskiego krytyka zmierza w tym tekście ku tezie, że główna myśl dramatu Leopolda Staffa osnuta jest wokół problemu znaczenia ideału w ludzkim życiu. Nie ideały są najważniejsze, ale droga ku nim, podjęty trud próby ich realizacji:

Walkę o prawdę, bój o ideały uznał za żywioł, w którym dusza człowieka jedynie żyć i oddychać może. To, że „ideał” i „prawda” są nieosiągalne, niedościgłe, umożliwia właśnie trwałe i ciągle ku nim dążenie, wieczny ruch i lot bezustanny (*Jeszcze jeden komentarz*, s. 406).

Rola ideałów polega na tym, że stają się motorem dążeń, celem, napędzają ludzkie wysiłki i działania. Ideał jest niedostępny, ale nie oznacza to negacji absolutnej, która niczego nie buduje, nie tworzy, nie wpływa na rzeczywistość. Wręcz przeciwnie. Ortwin uważał, że wyzwaniem człowieka przełomu wieków jest znalezienie „zasad stanowczych i niezachwianych” dla wartości etycznych. Po niezbędnym stadium zburzenia i przewartościowania wszystkich wartości ludzie powinni zacząć poszukiwania „moralnego punktu oparcia”. Jest to opowiedzenie się za postawą aktywną, angażującą całe jestestwo do konstruktywnej działalności:

To jednak na razie pewne, że punkt wyjścia i założenia w tej robocie nie tkwi poza człowiekiem, w zaziemskich ponadzmysłowych dziedzinach, ale w człowieku samym, którego wola, uczucia i myśl rozstrzyga i wybiera. On jest w tej dziedzinie jedynym panem i jedyną miarą. On tu druzgoce i wali stare światy i nowe wznosi gmachy w tytanicznym wysiłku. W tym jego stanowisku tkwi źródło jego mocy i potęgi woli, która się urodziła z potrzeby znalezienia sobie jakiegoś moralnego punktu oparcia (*Jeszcze jeden komentarz*, s. 405).

III

Aby wystawianie tragedii było możliwe, lwowski krytyk zaleca skończyć ze scenicznością, która „bywa synonimem płaskiej trywialności, pospolitych komunałów i banalnej rutyny. Tandeta bruku i skandal buduaru składa się na ten wzorowy, budujący, pozazdrosczenia godny przymiot sceniczności” (*O teatrze tragicznym*, s. 94).

Ortwin apelował o zerwanie z „konwenansem płytkim i ciasnym pod patronatem Dumas i Sardou” (*O teatrze tragicznym*, s. 94) oraz narzekał na mierny repertuar ówczesnych teatrów¹⁵. Grzmiał na wszystko, co odsuwa nadejście właściwego teatru tragicznego, teatru skierowanego na wielkie misterium życia i śmierci, teatru będącego przekroczeniem Wagnerowskiej syntezy sztuk, bo według Ortwi-

¹⁵ Na marginesie warto przywołać głos Tymona Terleckiego, który wychwycił tu pewien paradoks. Pomimo narzekania na repertuar, upadek scen, gwiazdorstwo, Ortwin był teatromanem: bardzo rzadko opuszczał premiery, miał nawet swoje stałe miejsce w Teatrze Miejskim we Lwowie – pośrodku parteru przy prawym przejściu.

na synteza miała polegać na „idealnym stopieniu się elementów wszystkich sztuk, zarówno w każdym ze składników dzieła, jak i w jego całości”¹⁶.

Swoją działalnością krytyczną Ortwin włączył się od samego początku w batalię o nowy teatr, w którym będzie miejsce zarówno dla tragedii greckich, jak i dramatów Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Henryka Ibsena czy Maurycego Maeterlincka. Koncepcja tragedii lwowskiego krytyka zwrócona jest ku przyszłości: „Wszystkie drogi kultury naszej w przyszłości wiodą zarówno do teatru tragicznego. On będzie widocznym znakiem rozwiązania dręczących zawiłkań higieny społecznego ducha” (*O teatrze tragicznym*, s. 91)¹⁷. To dramat uważał Ortwin za najbardziej społeczną ze sztuk, za swoisty barometr życia zbiorowego wymagający równowagi między tym, co indywidualne i tym, co społeczne. Wielki repertuar tragiczny najlepiej łączy w sobie elementy oryginalne, artystycznie wyjątkowe, będące wyrazem indywidualnej ekspresji twórczej i komponenty uniwersalne stanowiące krąg spraw ogólnoludzkich (właściwość łączenia tych dwóch aspektów decyduje według Ortwina o wartości dzieła sztuki, jego miejscu w kulturze).

Wyróżniki teatru tragicznego, o którym pisze Ortwin, to jednocześnie postulaty dotyczące przyszłości teatru, postulaty, do których realizacji zarówno dramaturdzy, jak i reżyserzy powinni dążyć. Ortwinowski ideał teatru tragicznego wiąże się z przeświadczeniem, że teatr powinien znów stać się pełnoprawną gałęzią sztuki. Musi być miejscem, w którym można zobaczyć największe dzieła polskiej i światowej dramaturgii, a widownia podczas spektaklu zjednoczy się we wspólnotowym przeżyciu. Dla Ortwina wyznacznikiem prawdziwego teatru jest refleksja o ludzkim losie i o prawach rządzących światem.

Przywróceniu teatrowi należnego miejsca w panteonie sztuk miało służyć m.in. pisanie o widowisku scenicznym językiem pełnym patosu, odniesień do Biblii, osadzenie sztuki w sferze *sacrum*, swoiste umiejscowienie teatru w kategoriach religijnych przez przywołanie misteryjnych początków „drogi kultury do teatru tragicznego”¹⁸. Ortwin wywodzi tragedię z kultu religijnego – „Z religijne-

¹⁶ A. Wanat, *op. cit.*, s. 133.

¹⁷ Na ten temat *vide*: J. Kleiner, *Ostap Ortwin*, „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 3–4, s. 302–308; T. Terlecki, *op. cit.*, s. 351–354; A. Ziłowicz, „Misteria Polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 8–10, 76–77.

¹⁸ *Vide*: A. Truszkowska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykowej, Kraków-Wrocław 1983, s. 277–305. Ortwin, podobnie zresztą jak Miciński, często używał zamiennie pojęć tragedia i misterium, a jego postulaty odnowy teatru i dramatu opierały się na wykreowaniu ideału dramatu, który łączy w sobie cechy tragedii i misterium; nie widziano wówczas sprzeczności między tragiczną a chrześcijańską wykładnią losów. Termin misterium ma tu znacznie rozszerzone pole semantyczne: odnosi się do utworów dotyczących kwestii człowiek–Bóg, do utworów ukazujących metafizyczne aspekty istnienia i do dramatów poruszających kwestie tajemnic ludzkiej psychiki. Dodajmy, że termin „misterium” stosowano na przełomie XIX i XX wieku jednocześnie jako pojęcie historyczne,

go kultu powstała, w nim ma swój cel, swoją istotę i swoje jedyne uzasadnienie” (*Utopie o dramacie*, s. 75). Już to pierwsze zdanie studium *Utopie o dramacie* sytuuje tragedię w perspektywie sakralnej, czyni nienaruszalnym jej związek z religią. Wystawienie tragedii porównuje krytyk do rytuału, a nawet mszy: „Na scenie, jak przed ołtarzem, przeobraża się natchnione słowo kapłańskie przed oczyma nabożnych w krew i ciało” (*Utopie o dramacie*, s. 75). Podczas wystawiania tragedii dokonuje się zatem, jak pisze Ortwin, „objawienie symboliczne” tego, co niedostępne, ukryte, ponadzmysłowe, schowane gdzieś głęboko w duszy ludzkiej, niepoznawalne. Z drugiej strony tragedia jest „poematem twórczej myśli geniuszu” precyzyjnie „budowanym w słowie”, dziełem artysty czerpiącego zarówno z życia, jak i z kultury (*Utopie o dramacie*, s. 75).

Lektura tekstów Ortwina nie pozostawia wątpliwości: jego model tragedii oparty jest na nowoczesnym pojęciu tragizmu, który „domaga się przede wszystkim nieodzownej konieczności, bezwzględnej determinacji pobudek i nie pozostawia niczego osobom do dowolnego wyboru” („*Święto słońca*” – sztuka K. Schönherrera, s. 375–376) oraz ściśle wiąże się z określonym kierunkiem działań. Nie liczą się determinanty społeczne, historyczne czy psychologiczne. Lwowski krytyk przeciwstawia się również prymatowi teorii winy i kary w rozważaniach nad tragizmem. Tragizm w rozumieniu Ortwinowskim jest kategorią egzystencjalną, która dotyka istoty bytu i przynależy bardziej do sfery ontologii niż estetyki czy etyki¹⁹. Dzieło natomiast tylko wtedy zasługuje na miano tragedii, gdy odnosi się do uniwersum zagadnień związanych z „dolą ludzkości”, jeśli przenika „rozległą, bezmierną skalę życia” w całym jego bogactwie czynów i dążeń:

osadzone w kulturze średniowiecza (Ortwin znał prace Stanisława Windakiewicza, na które powołuje się np. w artykule *O teatrze tragicznym*) oraz pojęcie o charakterze ponadhistorycznym, a dokładniej rzecz ujmując – religijnym. Mianem misterium określano na równi zjawiska z dziedziny teatru i dramatu.

¹⁹ Dodajmy, że takie pojmowanie tragizmu bliskie jest koncepcji Maxa Schelera, którą Ortwin wnikliwie omówił w artykule *Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, opublikowanym w 1923 roku na łamach „Przeglądu Warszawskiego”. Rozprawę Schelera *O zjawisku tragiczności* Lwowski krytyk docenił przede wszystkim za: „konstruowanie naszej wiedzy o tragizmie na podstawie czystej, apriorycznie nam dostępnej idei tragiczności, która tkwić ma jakoby w istocie bytu jako jej uniwersalna cecha i którą uświadamiamy sobie za pośrednictwem obiektywnie ujawniających się faktów” (*Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, s. 214). Równie istotne w Schelerowskich rozważaniach wydało się Ortwinowi także dynamiczne ujęcie wężła tragicznego, wskazanie na „ruch i następstwo zjawisk w czasie” jako na jego cechy konstytutywne i pojmowanie „tragicznego kompleksu zjawisk” jako działania spowodowanego dążeniem do wartości uznanej za pozytywną, ale jednocześnie nieuchronnie prowadzącego do śmierci działającego lub zagłady innej pozytywnej wartości. W artykule Schelera Ortwin znalazł odbicie wielu własnych tez, jednak definicja tragizmu zaproponowana przez niemieckiego filozofa wydała się krytykowi niewystarczająca: nie mógł się zgodzić z tezą, że samo współwystępowanie zjawisk o przeciwstawnej wartości „wystarczy do ujawnienia fenomenu tragiczności”.

Cokolwiek zatem i jakkolwiek tragedia przedstawi, w gruncie rzeczy ma to być zawsze mitem, symboliczną abrewiaturą doli ludzkości, odbiciem się zwierciadłowym życia i przeznaczenia ludzkiego w perspektywie scenicznej, w jej skróconych rytmach (*O teatrze tragicznym*, s. 85).

Ortwin kładł nacisk na integrującą i kulturotwórczą rolę mitu. Bliskie mu były słowa autora *Narodzin tragedii*: „mit chce być naocznie odbierany jako jedyny przykład zaglądającej w nieskończoność ogólności i prawdy”²⁰. Warto rozwinąć przywołaną myśl. W koncepcji Nietzschego, którą podzielał Ortwin, mit tłumaczy ludzkie dążenia, prawa rządzące światem; to „spojrzenie przez mit” umożliwiło Nietzschemu tworzenie paraleli starożytności ze współczesnością oraz zapewniło jego ujęciu mitu dionizyjskiego zmienność perspektyw, która „służy poszukiwaniu konstytutywnych komponentów kultury, poszukiwaniu czynników, które ją integrują i dezintegrują, poszukiwaniu modelu, który mógłby spełnić rolę modelu idealnego”²¹. Dla Ortwina takim idealnym modelem kultury jest tragedia – gatunek uprzywilejowany, przeznaczony do tego, by poruszać kwestie uniwersalne. Tylko teatr tragiczny może zjednoczyć publiczność we wspólnym przeżyciu. Zadaniem dramaturgów natomiast jest „rzucić nam przed oczy tę olśniewającą grę czynów i dążeń, gdzie się skupią najciemniejsze siły nieobliczalnego człowieka” (*O teatrze tragicznym*, s. 87).

BIBLIOGRAFIA

- Baran B., *Metafizyka tragedii*, [w:] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Warszawa 2009.
- Filipkowska H., *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa*, [w:] *idem*, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *Portret krytyka: Ostap Ortwin*, [w:] *idem*, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Goźliński P., *Nietzsche – adwokat teatru*, „Dialog” 1995, z. 8.
- Grzymała-Siedlecki A., *Ostap Ortwin*, [w:] *idem*, *Nie pożegnani*, Kraków 1972.
- Kleiner J., *Ostap Ortwin*, „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 3–4.
- Kuderowicz Z., *Nietzsche*, Warszawa 1976.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Ortwin O., *Ibsen w rozwoju dramatu*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Ortwin O., *Utopie o dramacie*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Ortwin O., *O teatrze tragicznym*, [w:] *idem*, *O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.

²⁰ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 164.

²¹ H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988, s. 25.

- Ortwin O., *Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, [w:] *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Ortwin O., *Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, [w:] *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Ortwin O., „Święto słońca” – sztuka K. Schönherra, [w:] *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Ortwin O., *Jeszcze jeden komentarz*, [w:] *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969.
- Pietrzak W., *Rozmowy patetyczne. Ostap Ortwin*, [w:] Ostap Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, opracowała J. Czachowska, wstępem poprzedził M. Głowiński, Warszawa 1970.
- Sadkowska K., *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.
- Terlecki T., *Ostap Ortwin*, [w:] *Straty kultury polskiej 1939–1944*, red. T. Terlecki, A. Mordęga, t. 2, Glasgow 1945.
- Truskołaska A., *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykowej, Kraków–Wrocław 1983.
- Wanat A., „Dogmatyka dramatyczna” Ostapa Ortwina, „Dialog” 1970, nr 12.
- Ziołowicz A., „Misteria Polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim, Kraków 1996.

STRESZCZENIE

Koncepcja teatru tragicznego Ostapa Ortwina ma wymiar głęboko antropologiczny, uniwersalny, ogólnoludzki. Dramaturg wyprowadza nowoczesne pojęcie tragizmu z psychiki człowieka, tam umiejscawia źródło fatalności, a jej realizację widzi w żelaznej logice czynów oraz w rozdzwieku między ideałem a rzeczywistością, między tym, co wyobrażone a tym, co realne. W artykule podejmuję kwestie zasadniczych trzech wymiarów ról, w których Ortwin rozpatruje/obsadza człowieka w swoich esejach i studiach. Analizę teorii teatralnej lwowskiego krytyka przeprowadzam w kontekście Nietzscheańskiej kategorii dionizyjskości, figury Prometeusza i pojęcia tragizmu.

Słowa kluczowe: człowiek, dramat, teatr, tragedia, tragizm, widz

SUMMARY

Ostap Ortwin's concept of tragic theatre has a deeply anthropological, universal and overall human aspect. The author derives the modern concept of tragedy from the human psyche, where he places the source of doom. He sees its implementation in the iron logic of action and the discrepancy between the ideal, the imagined, and reality. In the article I deal with the matter of three fundamental aspects, in which Ortwin puts humanity in his essays and studies. The Lvovian critic's theory of theatre is analyzed in the context of the Nietzschean concept of the Dionysian, the figure of Prometheus and the notion of tragedy.

Keywords: human being, drama, theatre, tragedy, tragism, spectator